

Advertencia: Este ensayo es un resultado de mis experiencias como docente en las Facultades de Ingeniería de la U.P.B., como integrante del grupo de Teatro "La brecha", y tiene dos condiciones:

- i) La experiencia docente está circunscrita al nivel "universitario" (según se indica), y se remite al área de la Matemática; en ese caso, no se pretende que lo expuesto pueda o deba tener validez en la Docencia a nivel "secundario" y/o "primario", ni en campos ajenos al de la Matemática.
- ii) La experiencia teatral se reduce a la consideración (primordialmente teórica) de tres corrientes en el Teatro contemporáneo: el "naturalismo", el "Teatro pobre" y el "Teatro épico".

En una primera parte expongo las conclusiones habidas en dichas experiencias, respondiendo a dos cuestiones:

- 1) qué entiendo por "docente universitario", y
 - 2) cuáles aspectos de las concepciones teatrales arriba consignadas supongo insertables en el oficio docente.
- La segunda parte es el ensayo propiamente dicho.

Ensayo sobre las conexiones entre teatro y docencia

*I. Q. Javier Escobar
Profesor -U.P.B.-*

PRIMERA PARTE

1. Qué entiendo por "docente universitario"

a) Para mí, la misión básica del "docente universitario" reside en procurar una adecuada respuesta a la doble pregunta que corrientemente se plantea casi toda persona: "cómo son las cosas?" y "porqué son las cosas?" (Este es el origen de la Filosofía positiva y de la Filosofía negativa, respectivamente, de acuerdo con W. Shelling).

b) La respuesta al "cómo . . ." es el germen de la educación, es decir, de un aprendizaje de reglas, leyes, programas, textos, modos, profesiones, oficios, etc., que transformen a la persona en "educada", o sea, conforme a cierto modelo, que varía con las épocas, persona que sea capaz de "sobrevivir" (económica, social, políticamente, etc.) con dicha educación.

c) La respuesta al "porqué . . ." es el germen de la cultura (en el estricto sentido del término), o sea, de un adiestramiento en los hábitos de reflexión y examen crítico, que conviertan a la persona en "cultiva" (cultivada), capaz de crear, innovar, "ir más allá" de la educación adquirida.

(Shelling sostiene que la Filosofía debe partir de un nivel negativo ("porqué . . .") y luego progresar hasta un nivel positivo ("cómo . . .").

d) De acuerdo con lo anterior, el "docente universitario" debe educar y cultivar: informar acerca de algunos temas (conocimiento positivo) y motivar cierto grado de reflexión

sobre dichos temas (conocimiento negativo). En este punto no resisto la tentación de mencionar lo que B. Russell trae en la pág. 57 de su obra "La Sabiduría de Occidente":

"... no es misión de la Universidad llenar la cabeza de los estudiantes con tantos hechos como sea posible meter en ella. Su verdadera misión consiste en inculcar en el estudiante hábitos de examen crítico y la comprensión de cánones y criterios sobre todas las materias..." (Por supuesto que esta cita de Russell no es ninguna novedad; ya en 600 A. de C. Heráclito de Efeso había afirmado: "el aprendizaje de muchas cosas no lleva al entendimiento").

Lo expresado hasta este momento puede a todas luces parecer una perogrullada, pero creo indispensable traerlo a consideración para que el aspecto teatral comentado posteriormente no aparezca "fuera de tono".



2. Cuáles aspectos de las concepciones teatrales mencionadas supongo insertables en el oficio docente universitario

a) del "naturalismo" (debido a C. Stanislavsky, ruso, 1863-1938). El método "naturalista" concibe una caracterización dramática en dos etapas: analítica y expresiva.

La etapa analítica consiste en una íntima comunión entre el actor, el autor (las premisas dadas o texto) y el director (las pautas de actuación). Como resultado de esta etapa analítica se deben lograr los valores internos y externos del carácter buscado. El "método" de Stanislavsky debe mucho de su éxito al interés

paralelo en la Siquiatría y en la Psicología. Influenciado por Freud, Jung y Adler, dedicó más y más atención a las emociones de las personas y a las motivaciones para sus acciones.

La etapa expresiva consiste en llevar a la "práctica" la etapa analítica por medio de los instrumentos básicos del actor: el cuerpo (expresión plástica) y la voz (expresión verbal), y teniendo en cuenta tres soportes:

i) la imaginación creadora (despertar en el acto de aquellas emociones que pudo tener en el pasado y las cuales pueden agregarse a la escena).

ii) la atención controlada (concentración) y

iii) la fe y el sentido de la verdad (si no se siente un "papel", no puede existir arte en él).

En esta etapa (expresiva) es fundamental el manejo cuidadoso del tempo-ritmo corporal y vocal.

El ritmo es cierta relación mutua entre las partes de un total; el tempo es la rapidez con que se lleva el ritmo de acuerdo con la definición dada por Beethoven a Schindler. Es del caso indicar que Stanislavsky dedicó mucho de su talento a mejorar la interpretación operática. De ahí la incidencia en su método de ciertas variables "musicales".

b) del "Teatro pobre" (debido a J. Grotowski, polaco, 1933). Grotowski arriba al Teatro mediante una "vía negativa" (así denominada por él) con dos propósitos:

i) eliminar el maquillaje, el vestuario, los efectos de luz y sonido, y aún el texto. A este respecto dice F. Wagner en "Teoría y técnica teatral":

“El ‘Teatro épico’ que quiere impedir la ilusión del espectador y el “Teatro pobre” de J. Grotowski renuncian deliberadamente a la iluminación como factor interpretativo, se limitan a hacer claramente visible la acción escénica y dejan, lógicamente, la sala de espectáculos encendida”. pág. 201.

“Los grandes directores ingleses como P. Brooks o J. Littlewood o el norteamericano L. Strasberg o el polaco J. Grotowski desdeñan el texto, la palabra y la intención primera del dramaturgo” pág. 264.

Lo sustantivo para Grotowski en el Teatro es la comunicación entre un actor y un espectador. Al contrario de Brecht, que muestra repugnancia a provocar emociones en las que el espectador pueda identificarse, Grotowski desea no sólo aproximar sino integrar al espectador a la obra teatral. (No obstante, recomiendo que el actor no debe tener al espectador como “punto de mira”).

ii) considerar una obra de Teatro como una transgresión, que por medio de confrontaciones (choques), conduzca a la eliminación de las resistencias, debilidades y obstáculos de cada cual (actor y espectador) De esta forma, Grotowski no pide al actor y/o al espectador que encuentre las auténticas emociones de la vida corriente, como hace Stanislavsky, sino que cumpla un acto de confesión. Esta transgresión (vía eliminación) se patentiza en una de las normas de su Instituto.

“el primer deber del actor es entender bien el hecho de que aquí nadie pretende darle nada, al contrario, se procurará sacar de él lo más posible, liberándolo de algo que está normalmente muy arraigado: su resistencia, reticencia, su inclinación a esconderse tras unas máscaras, su tibieza, sus hábitos e incluso sus habituales “buenas maneras”. Glosa (acerca del Instituto de Grotowski).

En un artículo publicado por Tygodnik Kulturalny (Varsovia, 1o. de Julio de 1967), Grotowski hizo referencia a la fascinación

que sobre él ejerce desde hace mucho tiempo el Instituto Bohr (creado por N. Bohr y sus colaboradores para confrontar todas las hipótesis y tesis susceptibles de extender y aclarar el dominio de la Física). Grotowski lo celebra como “estimulante e inspirador en la esfera de su disciplina”. Ese papel en la esfera del Teatro, busca asignarle al “Instituto de investigaciones en relación con el actor”, fundado por él en Opole (Polonia) el 1o. de Enero de 1965.

c) del “Teatro épico” (debido a B. Brecht, alemán, 1898-1956).

i) Brecht es ante todo un poeta y un dramaturgo (al contrario de Stanislavsky y Grotowski que son primordialmente directores). Confíere a sus obras una fuerte simplicidad, basada en los modelos ingleses. Esta energía y dureza verbales constituyen el hecho central de sus obras de Teatro.

ii) el Teatro “épico” (a diferencia del dramático), es no lineal (no necesariamente posee inicio, intermedio y final), dialéctico (tesis, antítesis y síntesis) y eminentemente docente (didáctico).

iii) Como en el caso de Grotowski, Brecht abandona el “efecto de la cuarta pared” de Stanislavsky, sugerido por Diderot y consistente en una absoluta despreocupación por la presencia del espectador, de parte del actor. Sin embargo, no trata de incorporarlo a la obra, sino que a su vez instituye el “efecto V” o “verfremdungseffekt”, efecto de alejamiento, que había descubierto analizando el “Ulises” de J. Joyce.

Brecht no quiere simplemente “divertir” al espectador ni distraerlo de sus problemas cotidianos, sino mostrarle un camino ideológico, frío, para resolver sus problemas sociales y políticos. En este sentido, F. Wagner comenta en la pág. 242 de la obra anteriormente citada:

“el espectador del Teatro dramático dice: “sí lo mismo he sentido yo; así soy, eso es lo na-

tural. Así será siempre. El sufrimiento de este hombre me conmueve porque no tiene camino de salida. Eso es gran arte, todo es lógico. Yo lloro con el que llora, río con el que ríe”.

“el espectador del Teatro épico dice: “esto no lo hubiera pensado yo. Así no se debe reaccionar. Es algo tan extraño que casi no puedo creerlo. Esta situación debe acabar. El sufrimiento de este hombre me conmueve profundamente. Existe un camino de salida para él. Eso es gran arte. Nada es lógico. Me río del que llora. Llora por el que se ríe”.

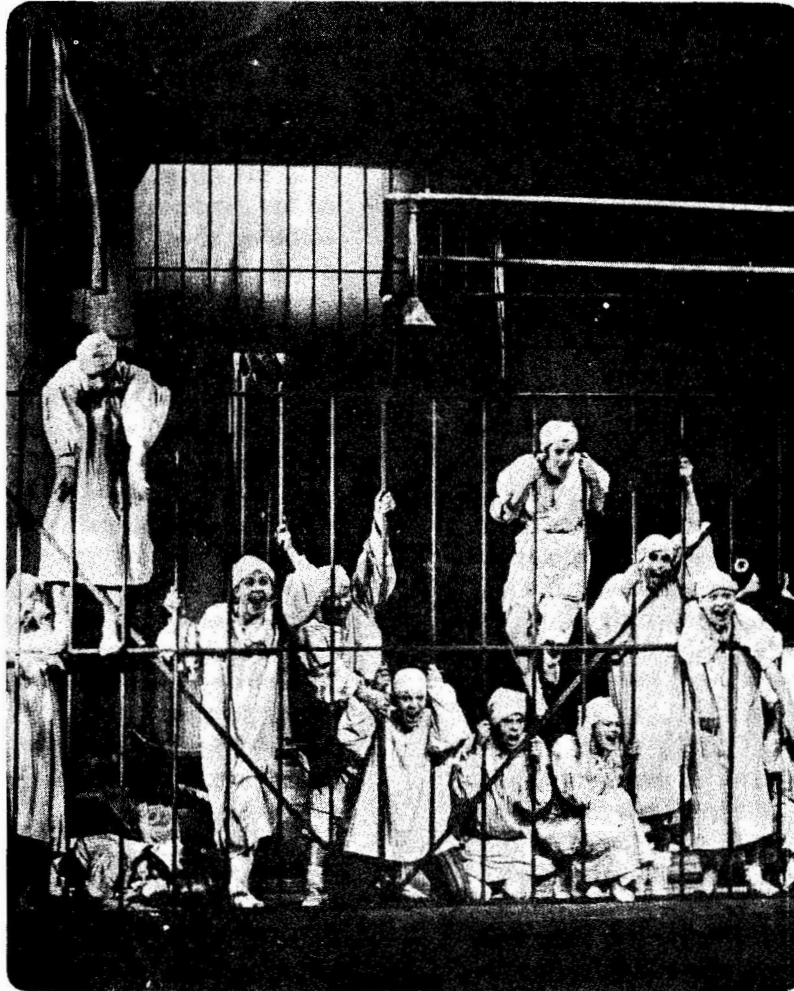
Este efecto V está centrado, de una manera más precisa, en que el actor conserva, igual que el espectador, el necesario alejamiento hacia su “papel” y hacia la obra. El actor, por lo tanto, jamás se posesiona del papel ni se transforma en el personaje, sino que lo cuenta. Tal efecto lo consigue Brecht por medio de un ejercicio, curiosamente opuesto a los ejercicios de imaginación de Stanislavsky: el actor interpreta su “papel” en tercera persona, como si la obra no fuese dramática sino épica.

SEGUNDA PARTE

Como concibo la amalgama del oficio docente y el teatral

1. CONSIDERACIONES “TEORICAS”

a) Me parece que el camino más expedito (no el único, desde luego) para tratar de conseguir la doble finalidad de educar y cultivar adherida a la docencia, está en la clase, que la entiendo así: reunión en un lugar, de un docente y uno o varios alumnos (discípulos), durante un determinado lapso de tiempo, con el propósito común de informar acerca de algunos temas y de motivar la reflexión sobre dichos temas.



Este propósito común es para mí el nexo principal entre una clase y una obra de Teatro, con los ingredientes usuales de esta última: un texto (o libreto): el tema del cual se trate, un actor-director: el docente y un espectador: el alumno. Obviamente que los términos actor-espectador (docente-alumno) son aquí intercambiables, a la manera de Grotowski: cuando el alumno (espectador) “interviene” (con preguntas, observaciones, etc.) en la clase (obra teatral), se transforma en docente (actor). (Esto es lo que P. Freire desea en lo concerniente a las relaciones “docente-alumno”, según su testimonio “Pedagogía del oprimido”, Cap. II).

Comentarios

i) quiero utilizar el texto (la palabra o intención primera del autor del llevado y traído “libro de texto”) con la misma liberalidad de Gro-

towski (o de Brooks o de Strasberg); sencillamente es una hipótesis de trabajo, que, como tal, no debe manejarse con excesiva rigidez o apego.

ii) el lugar de reunión para una clase sólo debe gozar de dos particularidades: una iluminación conveniente y una relativa comodidad para la distribución de los espectadores. Agregaría otra (aunque no es absolutamente indispensable): en defecto de un escenario y una platea inclinada (para la mejor percepción visual), corrientes en la mayoría de las salas de representación, me quedo con el escenario básico: una tarima y un "telón" de fondo, en este caso, el tablero, que debe "llenar" todo el espacio señalado por la tarima, y en lugar de platea prolongaría la tarima en diversas direcciones (y a un mismo nivel) formando pasillos entre los lugares para los espectadores. De esta manera, la "movilidad" del actor (docente) se incrementaría consiguiendo casi que de manera espontánea, la comunicación "actor-espectador" (docente-alumno). Esta última idea se apoya en la pretensión de Grotowski por incluir al espectador en la obra: en algunas de sus representaciones es así como dispone la sala de espectáculos.

iii) aparece entonces (siguiendo a Grotowski) la existencia de únicamente dos "grados de libertad" en una clase: un docente y un alumno que tratan de encontrarse en íntima "comunidad" alrededor de un tema; he ahí la esencia de una "clase pobre": no se requiere otra cosa: ni "el texto", ni vestuario, ni maquillaje, ni efectos de luz y sonido ("ayudas audiovisuales"), etc.

b) puede afirmarse que existen dos grandes tipos (en general) de obras de Teatro: la tragedia y la comedia. Aristóteles en "De arte poética" (citado por B. Russell en su obra antes consignada) los caracteriza así:

"en la tragedia, las personas se muestran más grandes que su tamaño natural, aunque no tan alejadas de nosotros que nos impida interesar-

nos por sus asuntos. En cambio, en la comedia se muestra a las personas peores de lo que son, ya que se subraya aquí el lado ridículo de la vida".

Ahora bien: desde mi punto de vista, en una clase tanto el docente (actor) como el alumno (espectador) tienden a comportarse apareciendo "más grandes" de lo que son; prima en ella el aspecto racional sobre el emocional; hay (en teoría) un ejercicio permanente de superación. Por lo tanto, en una clase tomada como una pequeña obra de Teatro, debe primar a su vez el carácter trágico sobre el cómico (entendido según lo expuesto con anterioridad); este último no puede, creo yo, estar totalmente ausente: es el matiz, el elemento que puede ayudar a "colocar las cosas en su lugar", aparte de constituirse en una "vía de distensión".

2. CONSIDERACIONES "PRACTICAS"

Actualmente busco llevar a la "práctica" lo anterior, del siguiente modo:

i) parto del lema de Horacio (poeta satírico romano, 68 A. de C. citado en la pág. 5 de la "Ilustración atractiva":

"las cosas que entran por los oídos toman un camino más largo y conmueven mucho menos que aquellas que entran por los ojos: éstos son nuestros testigos más seguros y fieles".

Procuro entonces el mejor empleo posible del "telón" (tablero), imitando a Brecht, quien, según F. Wagner (pág. 242) ". . . interrumpe la continuidad dramática con elementos como grandes carteles con inscripciones y explicaciones dadas por un narrador . . .".

ii) divido a una clase generalmente en dos o tres "escenas", más o menos de la misma duración; el corte entre dos está determinado por el "telón", es decir, la pausa entre una y otra consiste en "borrar" lo escrito en la antecedente (puede parecer muy prosaico, pero así es!).

En cada escena aparecen los estilos "naturalista" o "dramático" y "épico"; con el primero hay insistencia en la "acción", o sea el empleo (mesurado) del gesto corporal y vocal; corresponde a la etapa "informativa". Con el segundo se hace énfasis en la "narración", correspondiente a la etapa "reflexiva". Desde luego que ahora surgen los principales componentes de las visiones de Stanislavsky y Brecht; en particular la utilización de "la imaginación creadora" y "la fe y el sentido de la verdad" en uno y del "efecto V" en el otro. (Que primero sea el aspecto "dramático" que el "épico" depende, por supuesto, del asunto entre manos, asunto que se acepta debe obedecer a un plan general o "programa", como es de rigor).

A su vez, cada escena está "impregnada" de un "fondo negativo" (en el sentido de Grotowski): se aspira a una finalidad terapéutica, a producir una especie de "catarsis": eliminar (en el acto-docente y en el espectador-alumno) la resistencia natural a los mecanismos de reflexión, la tibieza, el desánimo, la falta de entusiasmo, etc. De este modo se crea el "acto de transgresión", la confrontación, recomendada por Grotowski.

iii) deseando un razonable manejo del tempo-rítmico (plástico y vocal) subdividido a cada escena en tres "cuadros" así:

A) un "cartel" (tipo brechtiano), o sea un mensaje escrito, aprovechando todo el "telón" (tablero) y, salvo imprevistos, sin ninguna impresión vocal; en otras palabras, la "construcción del cartel" debe hacerse en "silencio".

B) un "monólogo", es decir, un comentario o explicación (por parte del docente-actor) de los principales aspectos que aparecen en el mensaje escrito.

C) un "diálogo" entre el actor y el espectador (provocado usualmente por el primero), complementario de los dos "cuadros" precedentes y con la intención de suscitar la participación del "espectador" en la "obra".

En los dos primeros cuadros recurre al "efecto de la cuarta pared", preconizado por Diderot y Stanislavsky, pero con la sugerencia de Grotowski: siendo conciente de la presencia del alumno-espectador, no tenerlo empujado como "punto de mira".

Apéndice

1) Los resultados conseguidos hasta ahora con este "ensayo" son:

i) para mí, el oficio docente mezclado con el teatral, ofrece un atractivo adicional: la exploración por medio de la clase-escena del intrincado equilibrio que debe existir entre la razón (lo épico) y la emoción (lo dramático).

ii) para algunas personas, la clase puede tornarse más "dinámica" mientras que la comunicación docente-alumno puede obtenerse de manera menos "forzada".

2) El próximo paso a dar en este orden de ideas está en la siguiente dirección:

a) me he autonombrado "laboratorio permanente para la inspección de las relaciones entre el Teatro y la Docencia", en una servil copia del "Instituto" de Grotowski, con los siguientes "objetivos":

i) aspirar a una síntesis "armoniosa" del "naturalismo", el "teatro pobre" y el "Teatro épico", en una clase.

ii) establecer pautas "actorales" más definidas, diseñadas especialmente alrededor del "monólogo".

iii) explorar (siguiendo a Stanislavsky) las imbricaciones que la Siquiatría y la Sociología puedan aportar al puente que existe entre el Teatro y la Docencia.

b) he confiado al señor Director del grupo de Teatro "La brecha" (o a su delegado) la supervisión del "ensayo", que por lo pronto se proyecta durante un período no mayor de un año, a la espera de resultados "más concretos".

BIBLIOGRAFIA

FREIRE P., "Pedagogía del oprimido"; Studio 3, 1971.

GOODMAN R., citado por la "Collier's encyclopedia", 1965; vol. 21, p. 481.

GROTOWSKI J., "Teatro laboratorio"; Tusquets, Barcelona, 1970.

REYNOLDS E., citada por la "Collier's encyclopedia", vol. 21, p. 482.

RUSSELL B., "La sabiduría de Occidente"; Aguilar, Madrid, 1964.

STANISLAVSKY C., "La construcción del personaje" y "Manual del doctor".

TEMKINE R., "Grotowski"; Monte Avila, Caracas, 1974.

VIEIRA, G.J. "La técnica teatral de B. Brecht", conferencia, 29/1/78.

WAGNER F., "Teoría y técnica teatral", Labor, Barcelona, 1970.

WILLET J., citado por la "Collier's encyclopedia", vol. 4, p. 516 y 517.